

УДК 821.161.1-14

М. А. Алексеева

РАННЯЯ ЛИРИКА Б. А. ПАСТЕРНАКА: ДИАЛОГ С РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ

Многомерность историко-культурного контекста творчества Б. Пастернака несомненна. Считавший историю культуры «цепью уравнений в образах», он принадлежит к тем поэтам, которые воспринимает семантическое поле традиции «сплошь», не любят объяснять свои пристрастия и рассчитывают на объединяющее поэта и читателя ощущение «полноты содержания».

Традиция являлась для Пастернака то чем-то стихийно-бессознательным, то сугубо личностным. Если в отзыве на книгу стихов Н. Асеева он утверждал, что «движение поэта, бессознательно ссылающегося на несуществующий и ему самому неведомый источник его образов, приводит к порождениям целостным, и тогда они волнуют таинственностью самоутверждающегося апокрифа» [Пастернак, т. 4, с. 363]¹, то в программной «Охранной грамоте» читает: «Всем нам являлась традиция. Всем обещала лицо. Всем, по-разному, свое обещанье сдержала» [Там же, с. 152]. Противоречивость этих суждений органична для поэта, который всем формам культурного диалога предпочитал импровизации на заданную тему.

Двойственность отношения Пастернака к романтической традиции давно отмечена исследователями его творчества А. Альфонсовым, В. Баевским, Б. Гаспаровым и др. Действительно, если обратиться к теоретическим главам «Охранной грамоты», можно отметить, что понятие «романтическое» связано с такими категориями, как «манерность», «зрелищность», «легенда», «ложь», «игра», «блеск», «поза». Романтический поэт, по словам Пастернака, «...не живое, поглощенное нравственным познанием лицо, а зрительно-биографическая эмблема, требующая фона для наглядных очерта-

¹ Далее все произведения Пастернака цитируются по этому изданию с указанием в отсылке тома и страниц.

ний» [т. 4, с. 228]. Беда и боль романтического поэта — в его неестественной, вымученной сверхъестественности, с тяжелым бременем которой могут справиться только такие поэты, как Маяковский, выдержавший и героический тон, и тяжелый отблеск гениальности, и величайшее напряжение игры: «Привыкнуть нельзя было не к нему, а к миру, который он держал в своих руках и то пускал в ход, то приводил в бездействие по своему капризу» [т. 4, с. 220].

Если поза, игра, каприз — те качества романтического поэта, которые Пастернаку-поэту неприятны и несвойственны, то масштаб романтической личности, ее высокое предназначение, власть, которой обладает слово, кажутся ему весьма притягательными. «В своей символической, то есть во всем, что есть образно соприкасающегося с орфизмом и христианством... романтическое жизнепонимание порочающе ясно и неоспоримо», — утверждает Пастернак в «Охранной грамоте» [Там же, с. 227]. «Орфизм» и «христианство» в данном случае могут осознаваться как учения, реализующие идеи избранничества, жертвенности, трагического, пророческого знания своей судьбы, «нового слова», даруемого миру и подчиняющего себе мир.

В русской романтической традиции XIX в. подобные идеи находили отражение в представлениях о поэте — сыне богов и о поэте-пророке, образы которых встречаются и у поэтов пушкинского круга, и улюбомуудров, и у представителей «поэзии мысли». В ранней лирике Пастернака мы не увидим ни поэта Орфея, ни поэта — питомца муз, ни пророка, призванного «глаголом жечь сердца людей». Но традиционные романтические мотивы звучат в первых его сборниках «Близнец в тучах» и «Поверх барьеров» в несколько измененной, модифицированной форме и отражают ход поэтической мысли, занятой самоопределением.

Мотив «сыновности» поэта привычен для классической поэтической традиции: «питомец вдохновенья» (Д. Веневитинов, А. Хомяков), «младенец под надежным покровом Музы» (Ф. Тютчев), «сын фантазии», «питомец муз и вдохновенья», «нежданный сын последних сил природы» (Е. Боратынский). Однако в ранней лирике Пастернака на первый взгляд подчеркивается принципиальная б е с с ы н о в н о с т ь, первородность лирического «я», которому даются следующие определения: *уст безвестных разговоров, одино-*

кий некто, не нареченный некто. Лирическим субъектом, воспринимающим мир и говорящим свое слово о нем, могут выступать и *чердак, и вьюга, и вокзал, и наряд*. Образ распадается на некие частицы, «атомы». Эта особенность пастернаковского лирического героя отмечена Р. Якобсоном в статье «Проза поэта Б. Пастернака»: «...Как в фокусах иллюзионистов, героя трудно обнаружить: он рассыпается на ряды деталей и подробностей, замещается цепью собственных объективированных состояний или действительных объектов — одушевленных и неодушевленных, которые его окружают» [Якобсон, с. 214]. Создается ощущение, что возникающий в творчестве поэта мир предоставлен самому себе, пытается обрести себя сам, не подчиняясь чьей-либо воле, что над ним нет Высшего творящего начала.

Вместе с тем само заглавие сборника «Близнец в тучах» возвращает к теме родственных уз. Однако это не узы покровительства и почтительного подчинения, но узы, объединяющие элементы, готовые разорваться, распасться, разбежаться. Книгу завершает стихотворение «Сердца и спутники», в котором эта оппозиция «связь — разрыв» показана наиболее отчетливо: «Два голоса в песне, мы скажем: / “Нас двое: мы — Сердце и Спутник, / И надвое тот и другой”» [т. 1, с. 450].

Романтическая традиция, создавая образ субъекта лирического переживания, отдавала предпочтение целостным образам-представлениям — поэт, соловей. Напомним в связи с этим известное высказывание П. Б. Шелли: «Поэт — это соловей, который поет во тьме, услаждая свое одиночество дивными звуками» [Шелли, с. 330]. Не случайно в ранней лирике Пастернака мотив соловья появляется именно в контексте темы творчества: «Ночам соловьем обладать, / Что ведром полнодонным колодцам...» («Эхо»); «И ферзь — соловей. Я тянусь к соловью...» («Марбург»); «Это — двух соловьев поединок...» («Определение поэзии»).

В приведенных примерах проявляется как следование традиции, так и творческое отношение к ней: соловей в стихотворениях Пастернака то вступает в диалог-поединок с другим соловьем, то становится фигурой на шахматной доске. Во втором случае фигура лишается природного, живого очарования, но обретает качество

власти, подобно ферзю, который обладает на шахматном поле максимальной свободой и может быть отдан противнику только как жертва в безвыходной игровой ситуации. Традиционный мотив — соловей как источник Божественных звуков, приносящих наслаждение и исцеляющих душу, — у Пастернака оборачивается мотивом соловья, впитывающего, вбирающего впечатления, который станет, в свою очередь, вариацией собственно пастернаковского мотива поэзии-губки.

Говоря о творческом самоопределении поэта-романтика, нельзя не назвать мотив «священной», «высокой» болезни, который сродни состоянию вдохновения. Близки этим мотивам и мотивы жара, пламени, огня. Приведем два примера. В пушкинском «Разговоре книгопродавца с поэтом» Поэт говорит: «И тяжким, пламенным недугом / Была полна моя глава; / В ней грезы чудные рождались...» [Пушкин, т. 2, с. 175]. В стихотворении «Молитва» В. Г. Бенедиктова сочинитель обращается к Творцу: «...ниспосли мне беды и лишения, / Пусть будет мне горе и спутник и друг! / Но только оставь мне недуг вдохновенья, / Глубокий, прекрасный, священный недуг!» [Бенедиктов, с. 167].

В представлении Пастернака, *жар, духота, болезнь* обозначают не столько само состояние вдохновения, сколько предтворческое, критическое, переломное состояние мира и героя, которое может быть исцеляющим образом завершено порождением текста, но это исцеление тесно сопряжено с тоской, мукой, усиленной и тем, что выздоровление желанно, но не всегда возможно. С этой точки зрения обратимся к циклу «Болезнь» сборника «Темы и вариации». Поэтический недуг вдохновения оборачивается для героя реальной тяжелой болезнью, в болезненное состояние вовлекается весь город, все предметы: «Забор привлекало, что дом воспален. / Снаружи казалось, у люстр плеврит» («Фуфайка больного»); «Как просят пить, как пламенны / Глаза капсюль и пузырьков лечебных!» («Мне в сумерки ты все — пансионеркою...»).

Чтобы утверждать, что болезнь — состояние лирического героя, разрешающееся в творческом порыве освобождающего вдохновения, обратим внимание на интересную закономерность: мотив болезни сопровождается мотивом ожидания оклика или отклика, звука

как такового. Для Пастернака-поэта слово часто является откликом на будущего зов, его поэтическая вселенная пронизана силовыми линиями зовов-отзывов, окликов-откликов, из них и складывается диалог поэта и мира. И буквальный жар поэтического вдохновения становится неременным условием для того, чтобы обрести дар слышать и говорить.

Поэты-романтики огню вдохновения противопоставляли ледяной холод мира или хладное равнодушие черни. В парадоксальном мире Пастернака мотив льда, как и мотив жара, станет знаком предвосхищения, предчувствия состояния вдохновения. Лед — замороженная влага, готовая растаять, расплескаться, растечься. В известном стихотворении «Определение поэзии» и показан процесс постепенного превращения льда («щелканье сдавленных льдинок») в воду, которая, как отмечалось неоднократно многими исследователями поэзии Пастернака, является соприродной творчеству стихий.

Мотив горения, огня в классической поэзии часто тесно связан с мотивом пророческого слова. Восходит эта традиция, как известно, к библейским источникам и претерпевает существенную эволюцию на протяжении XIX в.: от пушкинского императива «Глаголом жги сердца людей» — через разочарование лермонтовского героя «Посыпал пеплом я главу...» — к грустной иронии К. Случевского: «Ничтожнейший из нас в минуту ту иль в эту / Пророком может быть; случайно он постиг / Большую истину, и он вещает свету... / Знать, огненный к нему с небес сошел язык» [Случевский, с. 219].

Закономерно, что в контексте угасающей традиции образ героя-пророка в ранней лирике Пастернака не представлен. Вместе с тем поэт сохраняет за поэтическим словом признаки слова пророческого, выражающего абсолютное знание, наделенного властью и должного быть непреложно исполненным. Проявляются эти качества прежде всего в интонациях многих ранних стихотворений, где строки начинаются с назывных предложений, словно приказывающих предметам и явлениям замереть: *Февраль. Достать чернил и плакать; Апрель. Возмужалостью тянет из парка* («Весна»); *Но тишь. И листок не шелохнется...* («Плачущий сад»). Активно используются формы повелительного наклонения: *Прислушайся к вьюге, сквозь десны процеженной...* («Дурной сон»); *Послушай, в посадке...* («Ме-

тель»); *Смотрите, смотрите — нет места земле / От края небес до оврага* («Стрижи»). Многочисленные анафоры (союзы *и* и указательные местоимения и наречия *так, таков*) напоминают возвышенные и торжественные интонации библейских текстов. «Так ночи летние, ничком / Упав в овсы с мольбой: исполнься, / Грозят грозе твоим зрачком. / Так начинают ссоры с солнцем. / Так начинают жить стихом» [т. 1, с. 202].

Но, даже сохраняя интонации пророка, лирический герой Пастернака оказывается лишенным абсолютного права на проговаривание истины. Универсальный Закон им скорее угадывается, интуитивно ощущается. В Слове выражает себя высшая творящая сила, но, возможно, это сила самой природы. «Печать власти» на челе поэта-пророка иллюзорна, ибо ею отмечено все живое, каждая частичка одушевленной материи. Представления Пастернака об одушевленности природы напоминают пантеистические представления Ф. Тютчева и позволяют актуализировать связь лирического героя ранней лирики Пастернака с образом поэта-философа и традицией «поэзии мысли».

Герой одного из его ранних прозаических набросков, Реликвиины, говоря о характере лириков, восклицает: «И что же такое творчество, как не сострадание сумеркам!» [т. 4, с. 721]. Первым в «цепи уравнений со многими неизвестными» вспоминается Е. Боратынский и его сборник «Сумерки». Ассоциативные связи могут быть подкреплены сопоставлением некоторых мотивов этого сборника с мотивами программных стихотворений сборника «Близнец в тучах» Пастернака. Оба сборника открываются программными декларациями: «Последний поэт» Боратынского — и «Эдем» и «Лесное» Пастернака. В том и другом случае одним из качеств поэта утверждается его родственная связь с природой: «Нежданный сын последних сил природы, / Возник поэт...» (Боратынский); «Я — их лесного слова дар, / Я — столп дремучих диалектов» (Пастернак). Декларация Боратынского начинается строкой «Век шествует путем своим железным...» и построена на антитезе: теплый, живописный мир поэзии — и холодный мир, предающийся промышленным заботам. «Железный» мотив и оппозиция «небесное — земное» в сборнике Пастернака реализуются в стихотворении «Вокзал»:

«ангел-экспресс» будет противопоставлен «горячке столицы пустой». «Промышленные» детали города (четкие линии шоссе, «решетки глухого жилья», «оправа цистерн») и «поморье бреда», «даль отбытья», «широта разлуки» составят традиционную для романтического двоемирия оппозицию реального и идеализированного пространств. Но если в представлении Боратынского неизбежной оказывается победа железного века, когда «поколенья / промышленным заботам преданы», то сила лирического напряжения в мире Пастернака оказывается способной сдвинуть с места, сделать подвижным даже то, что кажется возведенным прочно и на века: «... в моря, за аргонавтами / Рванулась площадь горизонтом» («Ночное панно»).

Отметим еще один общий для поэтов мотив — мотив «детского сна поэзии». Для лирического героя Боратынского «поэзии ребяческие сны» и «сны улыбочивые» — сфера фантазии и вдохновения, сладкое забвение, позволяющее на время забыть «пустоту и суету» науки. Для героя Пастернака сон — сотворение новой реальности. Этот мотив звучит в таких стихотворениях, как «Мне снилась осень в полусвете стекол», «Ночью... со связками зрелых горелок», «Венеция».

Олицетворением творческого поиска и откровения, двигателем повседневного творческого постижения жизни Пастернак назовет М. Лермонтова. Комментируя посвящение книги «Сестра моя — жизнь» в письме Ю. М. Кейдену от 22 августа 1958 г., поэт напишет: «Я посвятил “Сестру мою — жизнь” не памяти Лермонтова, а самому поэту, как если бы он еще жил среди нас, — его духу, все еще действенному в литературе» [т. 1, с. 653]. Укажем лишь на некоторые «интенции» творческого постижения жизни, объединяющие Пастернака и Лермонтова.

Если учитывать, вслед за Л. Флейшманом, связь посвящения книги «Сестра моя — жизнь» с лермонтовским возрастом Пастернака, можно сказать, что их объединяет состояние взросления — осознания причастности к поколению, призванному сыграть ту или иную роль в истории. Для Лермонтова это горькое признание: «Меж тем под бременем познания и сомненья / В бездействии состарится оно» [Лермонтов, с. 29], для Пастернака — встревоженно-восторженное ощущение принадлежности к поколению «упаковщиков буду-

шего», футуристов, готовых выйти на «поле вторжения Истории в Жизнь» [т. 4, с. 358].

Взросление сопряжено, как правило, с пониманием невозможности говорить неправду. Это качество нашло отражение, в частности, в декларации Лермонтова «Журналист, читатель и писатель», герой которой, Писатель, воссоздает перед другими участниками диалога картины истинного вдохновенного труда. Одна создает образ духовной полноты и творческой гармонии, «когда и ум и сердце полны / И рифмы дружные, как волны, / Журча, одна вослед другой / Несутся вольной чередой», другие картины продиктованы совестью: «То соблазнительная повесть / Сокрытых дел и тайных дум» [Лермонтов, с. 46, 47]. Совесть художника как мерило истинности творения — непреложная эстетическая категория и для Пастернака, давшего в статье «Несколько положений» такое определение: «Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести — и больше ничего» [т. 4, с. 367].

Поэтический мир Лермонтова соткан из противоречивых мотивов: устремление к звездам, к небесам от земли уравнивается риторическим «как землю нам больше небес не любить?..», скорбное «уж не жду от жизни ничего я» сменяется обнадеживающим «чтоб в груди дремали жизни силы...», демоническое одиночество героя не мешает ему жадно искать «душу родную». В поэтической декларации «Не верь себе» лермонтовский герой-поэт, оставляя бесплодные мечтания и пустые образы, рожденные иллюзорным воображением, обращается к проходящим перед ним в толпе людям и учится различать их лица: «А между тем из них едва ли есть один, / Тяжелой пыткой не измятый, / До преждевременных добравшийся морщин / Без преступления иль утраты!..» [Лермонтов, с. 33]. Можно утверждать, что герой поздней лермонтовской декларации учится воспринимать мир и создавать слово о мире под воздействием живого впечатления. Об этом же писал и А. С. Пушкин в черновом конспекте «Возражения на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”»: «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений...» [Пушкин, т. 7, с. 41].

Посвящение книги стихов Пастернака Лермонтову скорее всего является не только данью традиции изображения «небесного ге-

роя, обреченного на мучительное отсутствие земной любви» [О'Сонпог, р. 21]. Для Пастернака, пожалуй, более важным качеством лермонтовского творчества была предельность напряжения творческих сил, диалектическое противопоставление романтически-игрового, артистического начала истинно поэтическому. Подобная антитеза заявлена в рецензии Пастернака на сборник В. Маяковского «Простое как мычание»: «Он написал множество вещей, в которых напряжение метафоры доведено до тех пределов, где оно держится на одной только роковой способности индивидуальности получать впечатления, навязчивые по неукротенной их оригинальности» [т. 4, с. 364].

Пережив «лермонтовский» период взросления, Пастернак ищет новые «фамилии содержания» для истинного искусства. В теоретических размышлениях «Охранной грамоты» категории жизненности, оригинальности, трагического одиночества, «предельности», важные для творческого постижения жизни, будут связаны с фамилией Маяковского. Размышляя о характере и природе творчества своего современника, противопоставляя, казалось бы, его манеру «игровой» манере романтика, Пастернак называет все же знакомые романтические черты: Маяковский трагически-отчаянно позирует, он одинок, и это «роковое одиночество, раз установленное и затем добровольно усугубленное с тем педантизмом, с которым воля идет иногда в направлении осознанной неизбежности» [т. 4, с. 225]. Кроме того, Маяковский, как считал Пастернак, обладал пророческим знанием часа своего ухода, которое прорывалось порой приступами тяжелейшей тоски.

Длящийся в ранней лирике диалог с романтической традицией завершился тем, что, освоив и переосмыслив традиционные романтические мотивы, преодолев романтическое миропонимание как своеобразную «болезнь роста», Пастернак закономерно обращается к реалистической манере. Само определение реализма и свод правил художника-реалиста будут даны в статье «Шопен» 1945 г.: «Реализм есть, вероятно, та решающая мера творческой детализации, которой от художника не требуют ни общие правила эстетики, ни современные ему слушатели и зрители» [т. 4, с. 403]. Кажущееся неожиданным причисление Шопена к числу

реалистов объяснимо с точки зрения художественной логики Пастернака. Если романтизм есть сфера проявления бессознательного и игрового начал, то реалистическое миропонимание определяется чувством долга, ответственности перед действительностью, строгим отношением к себе («Ни тени вольничанья, никакой блажи»). В этом случае оказывается возможным включение в ряд художников-реалистов Шопена, Блока, Верлена, Бараташвили — по признаку «сверхъестественной естественности», верности Жизни как универсальному природному, творческому и творящему началу. Это качество становится ключевым для эстетики и самого Пастернака: «Искусство реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» [т. 4, с. 188]. Можно было бы посчитать, что подобные размышления Пастернака о «поэтах Жизни» — отражение поэтических реалий XX в., если бы они странно и закономерно не рифмовались с положениями статьи И. В. Киреевского «Девятнадцатый век», напечатанной в первом номере журнала «Европеец» за 1832 г.: «Жизнь вытесняет поэзию. Именно из этого должны мы заключить, что стремление к жизни и поэзии сошлись и что, следовательно, час для поэта Жизни наступил» [Киреевский, с. 15].

Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1989.

Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1983. (Б-ка поэта. Бол. сер.).

Киреевский И. В. Девятнадцатый век // «Европеец». Журнал И. В. Киреевского. 1832. М., 1989. (Сер. «Лит. памятники»).

Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений : в 2 т. Т. 2. Л., 1989.

Пастернак Б. Л. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1989—1992.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. 4-е изд. Л., 1977—1979.

Случевский К. Стихотворения. М., 1964.

Шелли П. Б. Защита поэзии // Лит. манифесты западноевроп. романтиков : сб. ст. / ред. А. С. Дмитриев. М., 1980.

Якобсон Р. Работы по поэтике. Переводы / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М., 1987.

O'Connor K. T. Boris Pasternak's «My Sister — Life»: the Illusion of Narrative. Ann Arbor, 1988.